



A técnica dramática de Eurípides no prólogo do Orestes

Autor(es): Brasete, Maria Fernanda

Publicado por: Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/23636>

Accessed : 27-Jun-2016 10:39:34

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
FACULDADE DE LETRAS

MÁTHESIS



Homenagem ao Prof. Doutor
Manuel de Oliveira Pulquério

V I S E U • 2 0 0 4

A TÉCNICA DRAMÁTICA DE EURÍPIDES NO PRÓLOGO DO *ORESTES*

MARIA FERNANDA BRASETE
(Universidade de Aveiro)

Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος
οὐδὲ πάθος οὐδὲ ξυμφορὰ θεήλατος,
ἦς οὐκ ἂν ἄραιτ' ἄχθος ἀνθρώπου φύσις. (1-3)¹

*Nada há nada tão terrível de dizer, nem sofrimento, nem infortúnio
enviado pelos deuses de que não possa suportar o fardo a natureza
humana.*

Com esta reflexão gnómica², Eurípides construía uma abertura surpreendente para a sua tragédia *Orestes*³: pela voz de Electra afirmava-se que nada era mais terrível do que pensar (ou dizer) que a natureza humana (ἀνθρώπου φύσις) era incapaz de enfrentar as adversidades da vida. As expectativas criadas por esta abertura sentenciosa viriam a conjugar-se com dois outros elementos que causariam também um forte impacto no auditório: o insólito cenário da peça e o aparecimento da irmã de Orestes.

A peça inicia-se com um *tableau*⁴ que apresenta Orestes

* O texto que aqui apresentamos resulta da reescrita de algumas páginas da nossa dissertação de doutoramento, intitulada *O Prólogo na Tragédia Euripídiana* (Aveiro 2001, versão policopiada) pp. 196-205.

¹ Ed. ut.: M.L. West (1990).

² Cf. N. Greenberg (1962:160): «With this gnomic beginning, Electra recounts the repeated misfortune of the family. We are interested not so much in the details as in the attitudes of Electra itself». Porém como notou F.M. Dunn (1989:241), Electra, ao longo da sua *rhexis*, prenunciando uma das características centrais da peça, mostra-se hesitante em 'falar' e «the verbal impasse that Electra describes is dramatized by the opening scene as a whole» (164).

³ Esta é uma das poucas peças euripídicas que não nos oferecem problemas de datação. Foi representada em 408 a.C., o ano «que marcaria, segundo a tradição, a despedida de Eurípides da sua cidade, antes da partida para a Macedónia», como relembra M. H. da Rocha Pereira (1987-1988: 6).

⁴ Sobre este conceito vd. O. Taplin ([1977]1986):134-136: «This is possible, but since in some cases the characters in the tableau are to be supposed to have been in position long before the play began (...) in *Or.* Orestes is supposed to have been lying sick for five days while Electra watches over him (34 ff. esp. 39), yet before the play

adormecido numa cama, frente ao palácio dos Atridas em Argos, e Electra sentada, no chão⁵, aos pés do tálamo do seu irmão⁶. Ao longo da sua *rhexis* introdutória, Electra informa que o irmão está doente (34), é vítima de períodos de loucura (37) que alternam com alguns momentos de lucidez. Umas vezes esconde-se debaixo da roupa a chorar (44a), outras vezes tem comportamentos mais violentos, e como um potro tenta libertar-se do seu jugo (44b-45). Assim se desenha a situação dramática do protagonista, vítima de um desequilíbrio mental, visível tanto ao nível físico como psicológico⁷. Enquanto um sono profundo imobilizava Orestes na cama, o poeta procura atrair a *sympatheia* do espectador pelo estado mental e físico do protagonista, e, ao mesmo tempo, tirar partido do *suspense* que uma cena inesperada como aquela era capaz de criar.

De um ponto de vista formal, podemos considerar, como H. Erbse⁸, que o prólogo apresenta uma estrutura tripartida, constituída pela *rhexis* monológica de Electra (1-70), que depois entra em diálogo com Helena (71-125) e, por fim, profere uma breve *rhexis* de transição (126-138), onde invoca uma força sobrenatural abstracta, já referida no início – Φύσις. Deste modo, o prólogo parece desenhado uma forma anular⁹ e, à semelhança da Ama da *Medeia*, Electra será uma figura com uma presença dramática dominante. Mas o *focus* do prólogo bem como de quase metade da peça recai em Orestes⁹, que jaz numa cama, em delírio,

proper began Electra would have walked on, and Orestes too unless he was wheeled on» . Cf. C.W. Willink ([1996]1998:77).

⁵ Este posicionamento de Electra impedia que ela se tornasse no «focal point» da cena, mas, como observa C.W. Willink ([1996]1998:77), permitir-lhe-ia também uma melhor posição para olhar *πάσαν εἰς ὁδόν*, uma vez que ela aguardava a chegada de Menelau (67-68).

⁶ Estes detalhes cénicos constam da *Hypothesis* do gramático alexandrino Aristófanes, que considera que o drama termina com uma *katastrophe* de tipo cómico (10). Cf. C.W. Willink ([1996]1998:2-3)

⁷ Como observa M. H. da Rocha Pereira (1987-1988: 7), «o dramaturgo vinha-se interessando por estados de espírito anormais, pelo menos desde 431 a.C., data em que levou à cena a *Medeia*».

⁸ Cf. 1984:248-268. Também C.W. Willink ([1996]1998:77) considera que este prólogo é composto por três ‘cenas’.

⁹ A evolução do *ethos* do protagonista tem sido considerada por alguns autores inconsistente. Sobre este assunto vd. a síntese crítica realizada por J. R. Porter (1994:6 sqq.).

Depois de M.G. A. Grube (1941: 375) ter chamado a atenção para o «visual impasse» desta cena, F. M. Dunn (1983:239) reconhece que «the hero lies in a prominent position onstage and remains there in silence for 210 lines: the prologue speaker was reluctant to speak, and the protagonist cannot speak at all».

em consequência do matricídio que havia cometido há “seis dias”¹⁰ – a data dramática da peça.

Tal como acontecia em outras tragédias, o ἦθος não antecedia o μῦθος. Assim, logo após a ‘abertura’ sentenciosa, Electra evoca, muito sumariamente e com algum constrangimento, o passado mítico da sua família, que, numa sequência genealógica, evidenciava uma síntese das *tychai* dos seus ancestrais familiares: Tântalo, o seu filho Pélops, pai de Atreu e de Tiestes (4-14a)¹¹. Interrompida por uma pergunta retórica (14), as referências genealógicas prosseguem, mas reportando-se, agora, a um passado mais recente: a origem atreia de seu pai, o ilustre Agamémnon (17) e do seu tio Menelau, os casamentos respectivos¹², e a descendência de Agamémnon (15-25b), onde ela se inclui (23)¹³ ao lado de duas irmãs (Crisótemis e Ifigénia), além de um irmão «ἄρσῃν δ’ Ὀρέστην» (24), todos eles nascidos

..... μητρὸς ἀνοσιωτάτης,
ἢ πόσιν ἀπείρω περιβαλοῦσ’ ὑφάσματι
ἔκτεινεν: (24b-26a)

de uma mãe muitíssimo impia, que depois de lançar sobre o marido uma rede inextricável, matou-o.

Atingia-se o ponto nevrálgico do passado dos dois descendentes Atridas, com a referência ao cumprimento de um oráculo de Febo (28)¹⁴, que havia determinado o mais horrendo dos actos que dois filhos podiam cometer: o matricídio¹⁵. De notar que, quando se refere ao presente, o discurso de Electra torna-se mais pessoalizado e, nesse

¹⁰ Cf. vv.39-40: ἔκτον δὲ δὴ τόδ’ ἡμαρ ἐξ ὅτου σφαγαῖβ’ θανούσα μήτηρ πυρί καθήγνισται δέμας.

¹¹ Desta breve descrição genealógica ressaltavam dois factos significantes para a estrutura dramática da situação da peça: a punição de Tântalo tivera como causa uma «αἰσχίστην νόσον» (10) e a *tyche* de Atreu fora tecida por Éris. Veja-se a interpretação de F. M. Dunn (1989: 241-243)

¹² Cf. vv.19-21. Note-se o tom de censura que Electra utiliza, quando refere os dois *gamoi*: Melenau casou com Helena «τὴν θεοῖς στυγυμένην» (19) e Agamémnon ficou com o *lechos* de Clitemnestra «ἐπίσημον εἰς Ἑλλήνας» (21).

¹³ Repare-se que só, então, Electra se nomeia pela primeira vez. A audiência, no entanto, tê-la-ia reconhecido logo no início.

¹⁴ Não se regista, por parte de Electra, qualquer tom de reprovação em relação à ordem do deus. Em vez disso, reforça a ideia de que o matricídio foi uma exigência apolínea (31). No entanto, a sua opinião mudará como demonstram os vv. 163,165, 191-193.

¹⁵ Cf. vv. 28-33, onde Electra revela a sua visão do assassinio da sua mãe. A responsabilidade recai sobre Apolo, o deus instigador do acto.

sentido, confessa a sua cumplicidade (32)¹⁶ no assassinio de sua mãe, nomeando Pílates como o outro adjuvante de Orestes (33). Esta informação, porém, pela suspeita de interpolação que recai sobre esse verso¹⁷, carece de fundamentação.

O isolamento dos dois irmãos era por demais visível neste *tableau* letárgico¹⁸, e a imagem era já *per se* suficientemente trágica. Mas a sua situação era ainda mais grave do que, aparentemente, poderia parecer, pois eles estavam sob a ameaça de mais dois perigos externos – um divino outro humano – que a cena não mostrava, mas que Electra menciona: a perseguição das Erínias (36-37)¹⁹ e a decisão tomada pelo povo argivo de os condenar ao isolamento, enquanto a Assembleia não se pronunciasse sobre o caso (46-48a)²⁰.

Como refere J.R. Porter, nesta secção inicial da peça, Eurípides procurava realçar a situação de abandono a que tinham sido votados os dois irmãos e a expectativa da chegada Menelau, era, de certo modo, entendida como

«a blood relation who has the political, as well as moral, authority to obtain their acquittal before the Argive assembly and arrange for their ritualistic purification from the matricide»²¹.

¹⁶ Pelas mesmas razões por que, anteriormente (26b-28), se havia recusado a explicar os motivos que tinham levado a sua mãe a assassinar o marido, também, agora, Electra explica que a sua participação no matricídio, esteve de acordo com a sua condição feminina (οἷα δὴ γυνή: 32) Cf. vv. 284-5, 615-21, 1235 e *El.* 945. Esta referência era necessária, pois ela também seria abrangida pelo decreto da Assembleia dos Argivos.

¹⁷ Cf. M. L. West (1990: ad 33) para quem a antecipação do nome de Pílates, neste momento introdutório, é injustificada e resultado de uma interpolação. Cf. C.W. Willink ([1996]1998: ad [33]).

¹⁸ Cf. D. J. Conacher (1967:217 sqq.).

¹⁹ No v. 238, Electra já as denomina como Erínias, o que parece indicar que esta ilusão inicial de que o irmão não seria vitimado por essas implacáveis deusas expiadoras de crimes de sangue, já se havia desvanecido. Sobre as consequências da “auto-ilusão” no carácter de Electra vd. Karelisa von Hartigan (1991). Como observou D.J. Conacher (1967: 218), «As the play moves the “rhetorical” fase, we are to witness the gradual elimination of Apollo and the Furies, and a gradual increase in emphasis in human responsibility for the murder of Clitemnestra and its redress». Todavia, F. M. Dunn (1989: 242) apresenta uma interpretação muito mais sugestiva: «Euripides’ introduction of criminal tabu speech into the legend of Orestes is reinforced by mention of Tantalus and the Eumenides throughout the play...».

Cf. vv. 225 sqq.

²⁰ Em relação à *Electra* e às *Euménides* de Ésquilo, regista-se uma ‘antecipação’ do lendário Tribunal do Areópago.

²¹ 1994:68.

Mas a figura de Menelau aparecia, simultaneamente, como o duplo e o oposto de Agamémnon, conforme observa Froma I. Zeitlin²², e a sua tão desejada vinda converter-se-ia numa das desilusões mais amargas que os dois irmãos iriam experimentar. Neste momento, importará apenas notar que Eurípides, para além de não seguir a versão tradicional do mito²³, também não respeitava a tradição épica de que o *nostos* de Menelau se prolongou por um período de dez anos²⁴. Tal como a Assembleia dos Argivos, também o regresso de Menelau fora antecipado, porque a sua presença era indispensável para a intrincada construção dramática da peça²⁵.

Relativamente à chegada de Menelau ao porto de Náuplia, Electra fornece algumas informações aparentemente digressivas, mas que se encontravam perfeitamente articuladas com a cena seguinte. Os seus comentários incidiriam não em Menelau, o idealizado ‘salvador’, mas na sua funesta esposa, Helena²⁶, que, para não ser reconhecida pela

²² 1980: 62.: «Like Agamemnon, he returns with the woman he loves, but, unlike his brother's situation, that woman is his wife, and not his concubine. (...) Moreover, Agamemnon's crime was to sacrifice his daughter. Here Menelaus will be in position of trying to save his daughter».

²³ Sobre esta questão vd. C. Wolff ([1968] 1988) que, embora esteja particularmente interessada nas implicações filosóficas e existenciais da peça e a sua relevância para época em que foi escrita, chama a atenção para a atitude inventiva do poeta face ao mito: «The plot which Euripides invented for the action of this play moves in cycles which show how futile human action is, coming always back to its strating point, a desperate and helpless strait, and how thus, without achievement it was insubstantial and empty of all but passionate feelings» (320). Cf. Nathan Greenberg (1962: 169)

²⁴ Cf. vv. 54-56a. É admirável a forma audaciosa como Eurípides condensa o *nostos* de Menelau, na expressão «δάρδον ἐκ Τροίας χρόνον, ἄλλαισι πλαγχθείς» (55b-56a).

²⁵ A entrada de Menelau em cena é retardada até ao v. 348, onde se iniciará, verdadeiramente, a acção da peça. A figura do salvador que Electra idealizara para o seu tio será completamente desmontada na evolução da acção. Ao longo do 2º Episódio, o carácter de Menelau será desenhado em tons muito sombrios, a partir do momento em que se recusa a ajudar Orestes a cumprir o seu plano, quebrando assim os laços de *philia* que o ligavam aos seus familiares. A deslealdade e a cobardia são dois dos traços do seu carácter mais vinculados nesta peça e que o opõem a Pilades, o eterno fiel amigo, cuja dedicação sem limites, encarna a verdadeira figura do *philos* que, prontamente se propõe cooperar na acção de σωτηρία. Cf. O.Longo (1961).

Sobre o intrincado *mechanema* desta peça, J. R. Porter (1994:49-50) concluiu: «In *Orestes* Euripides elevates the complexity of the *mechanema* plot to new levels, presenting a bewildering series of unexpecs twists and reversals unparalleled in even the most frenetic of his earlier works».

²⁶ C. W. Willink ([1986]1998: xxviii, sqq.) crê que a «primary idea» de Eurípides na *mithopoiesis* desta peça residia na invenção de um novo e audacioso ataque à figura de Helena Outros autores como M.L. West (1990: 31 sqq.) preferem valorizar o peça

população local²⁷, esperara pela noite para se introduzir no palácio, onde, se encontrava naquele momento (60b-61).

Electra acrescentaria ainda, antes de terminar esta sua *rhesis* introdutória, uma outra informação surpreendente: é que a sua prima Hermione tinha vivido na sua casa, durante todo o tempo da guerra de Tróia, porque Menelau, antes de partir para a guerra, trouxera-a de Esparta e entregara-a aos cuidados de Clitemnestra (63-66). Por esse facto, Helena encontrara naquele palácio «τιν' ἀλγέων παραψυχήν» (62), *um lenitivo para as suas dores*. Algum conforto para os seus males procurava, igualmente, Electra na tão ansiada chegada de Menelau (67-70). Esta primeira parte do prólogo terminava com a imagem de Electra expectante que não ousava desviar os olhos do caminho²⁸ por onde Menelau deveria chegar. O tom reflexivo das suas palavras finais denota a sua apreensão:

... ἄπορον χρῆμα δυστυχῶν δόμος. (70)

Que coisa insuportável, uma casa de desafortunados!

Mais uma vez, contrariando todas as expectativas²⁹, quem surge em cena *ex abrupto* é Helena que, de imediato, se dirige à filha de Clitemnestra e de Agamémnon, procurando informar-se sobre a presente situação (71-80). Como observou F. M. Dunn, a facilidade de expressão de Helena estabelece um contraste, de certo modo, divertido, com a relutância que Electra demonstrara em falar e com o silêncio absoluto de um Orestes, adormecido:

«Thus far, silence represents the political powerlessness of the two matricides, as well as the emotional weakness of Electra and the physical weakness of her brother, and their situation is dramatised by the verbal impasse that almost brings the drama to a halt»³⁰.

O diálogo entre Helena e Electra orienta-se, no início, para o estado de Orestes (74), mas, para a mulher de Menelau, ele é utilizado como objecto da sua verdadeira preocupação: o *moros* da sua irmã

pelo seu impacto 'emocional' e não pelo hipotético *engagement* político-cultural com a época em que foi produzida.

²⁷ Cf. vv. 56-59.

²⁸ No plano cénico, abrangia os dois *eisodoi*.

²⁹ Cf. W. G. Arnott (1983: 19) que comenta, assim, esta entrada de Helena: «Euripides in fact creates a little surprise for his spectators, something 'different', but not too different».

³⁰ 1989: 241.

Clitemnestra. Electra insiste em chamar a atenção para a situação trágica daquele irmão que ali jaz como um «ἀθλίῳ νεκρῷ» (83), mas a irmã de Clitemnestra, mais uma vez, revela uma certa indiferença perante os infortúnios dos seus desditosos sobrinhos. Essa frieza notar-se-á, de uma forma mais pragmática, quando pede a Electra que vá depositar oferendas no túmulo da sua mãe (92-96). Em resposta, Electra colocar-lhe-ia a pergunta esperada:

Σοὶ δ' οὐχὶ θεμιτὸν πρὸς φίλων στείχειν τάφον_ (97)

Não te é permitido ires ao túmulo dos que te são queridos?

Helena fornece-lhe uma resposta aceitável; ela que se tinha introduzido no palácio, sob a calada da noite, para não ser reconhecida, não podia arriscar-se, pelos mesmos motivos, a visitar o túmulo da sua irmã (98-103). A sugestão de Electra – de que fosse Hermíone a levar as oferendas (107)³¹ – acaba por ser aceite (110)³².

Na sua *rhesis* final, Helena (110-125) dá as indicações necessárias à filha para que ela realize, na sua vez, o ritual das libações, sobre o túmulo de Clitemnestra, onde deverá também depositar o anel dos seus cabelos, que lhe entregou³³. Como não pode estar, fisicamente, presente, Helena pede à filha que, enquanto proceder às libações, profira as seguintes palavras:

“Ἐλένη σ' ἀδελφὴ ταῖσδε δωρεῖται χοαῖς,
Φόβῳ προσελθεῖν μνήμα σὸ, παρβοῦσά τε
ἀργεῖον ὄχλον.....” (117-119a)

³¹ Note-se que o substantivo δέμας (equivalente a σῶμα), que aparece estrategicamente colocado no final do verso, integra uma perífrase, que tem uma clara função cénica: chamar a atenção para a presença física da filha de Helena que, nesta cena, é uma figura muda. Cf. W.G. Arnott (1983:20).

Refira-se, ainda, que o v. 101, levanta algumas suspeitas de autenticidade. Cf. C.W. Willink ([1996]1998: *ad loc.*)

³² Cf. v. 108. A consideração que Helena demonstrava pela filha contrastava com o modo insensível com que tratara Electra. No entanto, o argumento utilizado pela filha de Clitemnestra revelou-se convincente: «καὶ μὴν τίνοι γ' ἄν τῇ τεθνηκυῖα τροφάς» (109). Cf. G.M. A. Grube (1941:377)

³³ Muitos autores têm realçado as alusões intertextuais que perpassam toda a peça, tornando-a numa das mais literárias de Eurípides. Aqui temos um exemplo disso: é indiscutível que esta ideia de mandar Hermíone realizar as libações no túmulo de Clitemnestra traria à memória uma cena equivalente das *Coéforas* de Ésquilo, em que a própria Clitemnestra delegava em Electra a incumbência de realizar o ritual das libações no túmulo de seu pai.

Helena, tua irmã, oferece-te estas libações, por medo de vir até ao teu túmulo e por recear multidão argiva.

Estas palavras dirigem-se a Hermíone, a quem a mãe recomenda que se apresse a regressar. Encontrava-se, assim, motivada uma reentrada em cena³⁴ da filha de Helena, que saía pelo *eisodos* oposto ao que era utilizado pelo coro para se dirigir para a *orchestra*. Entretanto Helena reentrava no palácio, para nunca mais aparecer em cena.

Electra permanecia em cena, junto do seu irmão, e, em vez de uma monódia, profere uma *rhesis* com uma certa tonalidade lírica, que serviria de elemento de ligação entre a saída de Helena e Hermíone e a entrada do coro. Tratava-se de um expediente dramático adequado à situação em causa, mas o seu significado parecia ser mais amplo. Eurípides não estaria apenas preocupado em ligar, tecnicamente, o prólogo ao párodo³⁵, até porque em algumas peças essa ligação não existia, por não se revelar necessária. Por outro lado, o facto de ter abdicado de uma monódia, justificava-se talvez porque este prólogo, como H.D.F. Kitto bem observou, se revelava parco em emoção, «seco»³⁶. O rigor dramático e propensão para a racionalidade não permitiam que os caracteres expusessem as suas emoções; o passado dos dois matricidas votava-os a um uso acautelado da palavra ou mesmo ao silêncio. Tanto a intervenção da loquaz Helena, uma espécie de duplo de Clitemnestra³⁷, como a da muda Hermíone se haviam caracterizado pelo seu pragmatismo e racionalidade; as suas acções não deixaram transparecer nenhuma nota de emoção por aquele *tableau* de um matricida a quem o sono escondia uma terrível *nosos*. Somente Electra mostrara estar emocionalmente envolvida na situação do seu irmão, mas a sua tendência para racionalizar a situação levava-a também a concentrar-se naquela que parecia ser a necessidade mais premente: a σωτηρία. Vítima da sua própria auto-ilusão, acreditava que Menelau desempenharia o papel de salvador. Por isso, nesse momento, restava-lhe apenas esperar, acreditando que tudo se iria resolver. Não

³⁴ Cf. v. 1313, onde Electra refere que Hermíone se aproxima, embora ela só use da palavra, a partir dos vv. 1323 sqq.. Electra, ironicamente, dir-lhe-á, posteriormente, que ela é a chave da salvação. (1445a). Recorde-se que o *mechanema* previa a morte de Hermíone.

Note-se que, nesta cena inicial, a filha de Helena desempenhara um papel meramente decorativo. Cf. G. W. Arnott (1983:20).

³⁵ Só se iniciava no v. 140 e era constituído por uma «dueto» entre Electra e o coro.

³⁶ [1939]1990: 287.

³⁷ Cf. N. Greenberg (1961: 162).

havia, portanto, lugar para uma monódia, porque, por agora, o lamento³⁸ ainda não se justificava.

Depois de Helena e Hermíone se retirarem, Electra invoca a Φύσις (126), uma personificação da ‘natureza’, que já fora mencionada no *incipit*. Pela sua natureza ambígua, a *Natureza* representava, aos olhos de Electra, a ilusão de que o ser humano podia interferir na sua αὐταρκεία³⁹, mas também aquilo que de pior podia existir na condição humana (126), e de que Helena era um exemplo⁴⁰.

A entrada do coro, constituído por mulheres argivas, desvia a atenção de Electra, que no seu pragmatismo, imediatamente se preocupa que os cantos dessas amigas despertem o seu irmão. Com uma cautelosa nota de emoção, terminava, possivelmente⁴¹, a *rhesis* de Electra que, a seguir, juntar-se-ia, num diálogo lírico com o coro, mal se iniciasse o párodo.

Com este prólogo, Eurípides terá certamente pretendido criar uma experiência teatral nova para a sua audiência e experimentar uma técnica dramática diferente de começar uma tragédia. Nesta peça em que o poeta construiu um enredo diferente para uma história tradicional, o espectador experimentaria uma experiência catártica completa ao assistir a um espectáculo em que os caracteres pareciam pensar as suas acções e agir de uma forma racional que previa um uso cauteloso da palavra, reservando para ele o *pathos* da situação.

Se a primeira imagem de Orestes era a de um matricida demente no limiar da sobrevivência, no decurso da acção, a sua *nosos* converter-se-ia numa trágica σύνεσις que só os deuses podiam curar⁴². Também

³⁸ Depois de tomar conhecimento de que a Assembleia argiva a havia condenado à morte, entoaria um monódia (960-1012) invulgaríssima, porque, como observou M. Damen (1990:133 sqq.), «the singer rarely refers to herself or her sufferings». O lamento de Electra, que se encontra incluído numa ode coral, incide, primordialmente, nos infortúnios da sua família, dos quais ela procura sempre manter-se distante.

³⁹ Cf. v. 127: «σωτήριον τε τοῖβ καλῶς κεκτημένοις».

⁴⁰ Cf. N. Geenberg (1961:162): «More than that, her conduct can be constructed as a crime against humanity, as the cause for the loss of many human lives (...) Her death can be conceived of as a public benefit, a killing to be commended, just as the killing of Clytemnestra could be so justified. However in this play there is no Apollo to command and thus justify the crime».

⁴¹ Digo “possivelmente”, porque tudo indica que os restantes quatro verso sejam resultado de uma interpolação, conforme é assinalada por C.W. Willink ([1996]1998: 10). O que acontece com estes versos, repete-se em muitos outros deste prólogo. No entanto, para uma visão conjunta que os problemas de interpolação levantam neste prólogo, vd. ainda H. Erbse (1984: 261-268) e M. van der Valk (1984).

⁴² Cf. a opinião de C. Wolff ([1968]1988: 324): «For this condition Apollo has no cure. Euripides shows us human beings who cannot save themselves. But the way the god saves them denies their humanity, or rather finally isolates it. The break between the

para o espectador a representação dramática se transformava, desde o prólogo, num experiência perturbante: por um lado, o desenlace idealizado por Electra era *a priori* extremamente improvável, por outro lado, a evolução dos acontecimentos afigurava-se completamente imprevisível.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- W.G. ARNOTT. 1983. "Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical techniques in some Scenes of Euripides' *Orestes*". *Antichthon* 17: 13-28.
- Anne Pippin BURNETT. 1971. *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford, Clarendon Press.
- D.J. CONACHER. 1967. *Euripidean Drama*. Toronto.
- Francis M. DUNN. 1989. "Comic and Tragic license in Euripides' *Orestes*". *ClAnt* 8: 238-51. New York-Oxford, U.P.
- Hartmut ERBSE. 1984. *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Walter de Gruyter-Berlin-New York.
- N.A. G. GREENBERG. 1962. "Euripides' *Orestes*, an interpretation". *HSPH* 66: 157-192.
- G.M.A. GRUBE. 1941. *The Drama of Euripides*. Methuen.
- Karelisa von HARTINGAN. 1991. *Ambiguity and Self-Deception. The Apollo and Artemis Plays of Euripides (Studien Zur Klassischen Philologie, 50)*. Frankfurt am Main. Peter Lang.
- H.D.F. KITTO. [1939]1990. *A Tragédia Grega* (trad. port.) 2 vol. Coimbra. Arménio Amado-Editora.
- M.H. da Rocha PEREIRA. 1987-1988. "Mito, Ironia e Psicologia no 'Orestes' de Eurípides". *Humanitas*, 39-40:3-24.
- John R. PORTER. 1994. *Studies in Euripides' Orestes*. Leiden-newYork-Köln, E.J. Brill.
- Oliver TAPLIN. [1977] 1986. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford. Clarendon Press.
- M.L. WEST. 1990. *Euripides: Orestes*. Warminster, Aris and Philips.
- C.W. WILLINK. [1996]1998. *Euripides: Orestes*. Oxford. Clarendon Press.
- C. WOLFF. [1968]1983. "Orestes", in E. Segal. *Oxford Readings of Greek Tragedy*. Oxford.
- F. I. ZEITLIN. 1980. "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making". *Ramus* 9:55-77.

new plot – "human beings as they are"- and the myth – the received, poetic vision order – is beyond healing».